



Escenografia o posada en escena del film *Noir*

Josep Franco

La posada en escena és el mecanisme segons el qual es crea un món per a la càmera, es controla el decorat, la il·luminació, el vestuari i el comportament dels actors. Segurament és l'aspecte formal del cinema que més retén la nostra memòria, potser perquè és el més constant al llarg d'una pel·lícula, allò que li dona el *look* característic i definitori.

Anant una mica més enllà, la posada en escena serà la cosa que més ens servirà per tal de parlar de versemblança, del seu grau de realisme. Allò que haurem d'analitzar a l'hora d'avaluar un film (la seva posada en escena) de realista o no, serà la *funció* que realitza aquesta al bell mig del film, sense referir-nos a cap altre element extern: com està motivada la posada en escena, com canvia o evoluciona, com funciona en relació a les formes narratives i no narratives, etcètera.

Com tot allò que té a veure amb el cinema, la posada en escena intentarà crear un univers intern que siga coherent entre les peces que hi intervenen. La coherència interna no exclou cap possibilitat, solament que obliga al sistema posat en marxa a no contradir-se a si mateix. Però tan versemblant (realista) pot ser el cinema de Lumière com l'il·lusionista de Méliès, per molt irreal i al servei de la imaginació que es vulga aquest. La preparació de l'escena, doncs, el seu control previ, és la posada en escena, terme oficial francès, mise-en-scène, que significa posar en escena una acció i que en principi s'aplicava a la pràctica de la direcció teatral, extenent-se posteriorment a la pràctica de la direcció cinematogràfica.

Pel que fa al *cinema negre* aquesta preparació és molt acurada. Hem de tenir en compte que el *cinema negre* es realitza sobretot als estudis, i més concretament en espais interiors, siga de nit o de dia, però tancats. Dificilment veurem un gàngster a la llum del dia, sinó és el típic guardaespalles poc espavilat fent un encàrrec a l'hora en què tots dormen. A les senyores que acompanyen aquests personatges mai les veurem al sol: li fugen com si foren vampires, *femme fatale*. En tot aquest petit espai un xic engominat i fumejant, fer encabir totes les peces no és tasca fàcil: segurament la feina de l'*script* o de la *script* en aquest gènere és de les més complicades. La pròpia planificació (plans curts tot el temps) així ho indica.

Decorats i escenaris. Certament l'actor molt sovint passa a ser una peça secundària passejant-se al bell mig d'uns decorats. La funció dramàtica de l'escenari, en aquests casos, supera amb escreix a la del propi actant. Aquest pot ser pre-existent, de localització prèvia, o construït, amb voluntat realista i versemblant, o d'inspira-

ció molt més lliure. Associat al decorat apareix l'atrezzo, els objectes que participen activament de l'acció. Pel que fa al *cinema negre*, *film noir*, podem dir que els decorats solen ser creats expressament, sense referent "naturalista", i la versemblança s'aconsegueix al bell mig del text: fent coherents els altres elements de la posada en escena amb els decorats. Decorats molt expressionistes, que tenen vida pròpia, on els protagonistes suporten, com poden, el pes de les seves angústies, metafòritzades en l'espai escènic nu d'àngel. Espai que acollirà, atrapant-los, els personatges que hi habiten. La marginalitat en que es mou el *film noir* no permet espais oberts on poder respirar generosament i, per tant, seran llocs tortuosos, un xic sordids, difícil de travessar, adensats en la seva miniatura d'humanitat. Aquí els objectes atrezzo seran les cigarretes, els barrets, les pistoles, els cendrers, els gots de beguda, les joies, els diners, les sabates, els vestits de les senyores, la baralla de cartes, les notes confidencials, els cotxes, etcètera.

Pel que fa al vestuari i maquillatge, que és un altre element de la posada en escena, cal destacar que alguns poden convertir-se en peces d'atrezzo i passar a formar part del sistema narratiu de la pel·lícula, com ara els revòlvers dels gàngsters, com diem. Podem resaltar el vestuari respecte del decorat o a l'inrevés, i fins i tot, anul·lar-los mútuament. No cal dir que en el cas del *film noir* sempre és el decorat allò que sobresurt, encara que el vestuari dels personatges també siga molt definitiu i característic: propi del món marginal en què es desenvolupa la història, sense perdre mai l'elegància inherent a una ànima turmentada. El vestuari estarà sempre, doncs, al servei de les estructures narratives i temàtiques de la pel·lícula.

Decorats i escenari, vestuari i maquillatge que tindran una funció importantíssima: dir del personatge principal i de l'ambient on es mou, amb una petita mirada al quadre, tot allò que altrament s'hauria d'explicar amb moltíssimes paraules. Si es tracta del gàngster principal, el luxe l'ha de delatar ostentament. Si és un secundari, el podrem trobar una mica embrutit amb petites humanes: freqüentment llocs poc recomanables i potser vesteix alguna vegada descordament. La dona del capo serà d'alt *standing*. La del segon s'emporta alguna bufe-

tada. El detectiu o el policia que acompanyen o protagonitzen aquests mons solen anar adequadament vestits en públic, encara que no li arriben ni de lluny al gran gàngster, la dona del qual sol estar enamorada (enlluernada) del gran coratge que mostren, pobres com són. Superen amb elegància els segons, això sí, i els guardaespalles, veritables monstres de la creació, tipus *frankensteinians*, trassumptes del poc enginy que has de tenir si vols sobreviure devora un capo de la màfia.

Íntimament relacionat està el maquillatge, que arrodoneix l'aspecte que volem que tinga el personatge. Tanmateix, els personatges del *film noir*, fortament caracteritzats pel seu propi físic, no necessiten de molt més adobs per tal de tenir la fisonomia cercada i, en qualsevol cas, es temptarà que els homes, tan marcadament masculins aquí, sembli que no en porten, de



maquillatge.

La il·luminació dirigeix la nostra mirada i defineix textures mitjançant els reflexos, crea ombres inherents i projectades, ajuda a definir la nostra percepció de l'espai, delimita la profunditat i el volum dels objectes, unifica els personatges i en destaca els protagonistes, segons la seva qualitat (intensitat), direcció (frontal, lateral, contrallum, contrapicada i cenital), font (de to alt o baix) i color. Pel que fa al *cinema negre* dominarà la direcció lateral i de to baix, perquè sobresurtin les faccions dels protagonistes i les seves ombres hi participin del drama i l'aventura de la llum. Generalment s'utilitza el blanc i negre, més filosòfic i expressionista que el color, encara que en la disseminació del gènere, de

gàngsters i thriller, també s'utilitza el color. El moviment de les figures és un altre tret de la posada en escena. Entenent per figures persones, animals, objectes, robots, i qualsevol cosa que pugui ser animada en la pantalla i expresse sentiments o pensaments. La interpretació de l'actor del *cinema negre* serà molt mesurada i controladora dels gestos, encara que les seves expressions facials puguin ser dures i marcades i la seva veu tinga una personalitat pròpia. La versemblança d'aquells anys de depressió econòmica no deixava gaires possibilitats per als gestos excelsos. Ara ens poden semblar molt estilitzades aquelles actuacions, però aleshores es veien com a molt realistes i pròpies dels baixos llocs de la societat: sobre qui pesa l'angoixa vital no es pot moure molt alegrement i s'ha d'adequar a la causalitat de la narració i les convencions del gènere on cada casella demanava un tipus determinat d'interpretació. A més a més, com que es tracta d'un gènere on els primers plans abunden, els gestos han d'estar perfectament calculats perquè no acaben sent exagerats.

Finalment, hem de considerar que la posada en escena conté un gran nombre de factors purament espacials (moviment, diferències de color, equilibri dels diversos elements i variacions de mida) i temporals (compàs, tempo i accent) que guien les nostres expectatives i condicionen la nostra visió de la imatge. Les funcions narratives de la posada en escena en el cas del *cinema negre* són fonamentals i ajuden moltíssim a seguir l'argument i la història. Els elements estilístics han d'estar fortament caracteritzats, l'atmosfera carregada, l'espai claustrofòbic, els personatges radicalment ancorats al seu destí, i gairebé mai hi haurà possibilitat de fugida. El món del *cinema negre* és tancat i les peces han de funcionar sincrònicament perquè l'objecte estiga perfectament arrodonit.

En realitat és un d'aquells mons en què qui es mou no surt a la foto: el posat és fonamental, i res no es pot deixar de la mà. És el gènere que més ressò popular va tenir en el sentit que més s'adequava a la constitució d'una societat en continu canvi i on les aspiracions d'èxit més es mostraven a les clares. ♦

— L'única cosa que m'interessa és destruir-te.
Smith Ohlrig (Robert Ryan) a Leanora Eames (Barbara Bel Geddes) a *Caught*, 1949



Música negra



Pere Estelrich i Massutí

— Negra? Vols dir Jazz, Blues? Parles de Gospel? Tal volta del Rap?

No, el títol vol fer referència a la Música emprada en les pel·lícules de cinema negre. La de compositors com Dimitri Tiomkin (*Angel Face*), David Raskin (*Laura*), Miklos Rozsa (*El abrazo de la muerte*, *Perdición* o *La jungla de asfalto*), Max Steiner (*Sueño eterno*, *Cayo largo*), Ray Webb (*Retorno al pasado*), Adolph Deutsch (*El balcón Maltés*) o fins i tot Henry Mancini.*

— Mancini? Creus que Mancini es pot considerar compositor de bandes sonores de cinema negre?

Doncs mira per on, Mancini és l'autor d'una de les pel·lícules de cinema negre més emblemàtiques: *Sed de mal*. Així que ben bé el podem posar en aquest llistat. Hi ha de ser obligatòriament, vaja.

— De veres que alguns dels noms citats em sonen nous. N'hi ha alguns que no havia sentit mai.

Com sempre passa, els noms amb els quals identifiquem un film són els dels protagonistes, els dels actors que donen vida als personatges principals. Després venen els directors i en alguns casos, pocs, ens venen a la memòria els autors de les bandes sonores.

Per exemple si parlem de David Raskin, quants cinèfils penses que l'identifiquen? Quants de melòmans, fins i tot? Pocs, molt pocs. Però en canvi si parlem que és

l'autor de la Música de *Laura*, ah! ja el tenim identificat, no? Otto Preminger, Dana Andrews...

— És cert. En molts casos la Música no ocupa el primer lloc en el rànquing de la popularitat. Però aquest és un dels seus valors, passar sense fer renou. Quan en una escena d'una història ens adonam que la Música hi és, malament, vol dir que la cosa no funciona.

I tots aquests noms que he citat abans, Rozsa, Steiner, Webb, Tiomkin, el propi Mancini, tots saben estar al seu lloc, vull dir que saben fondre la partitura amb la trama. Agafem, per exemple *El abrazo de la muerte* amb un Miklos Rozsa en plenitud d'idees, o *Retorno al pasado* amb un Roy Webb impactant, o, per què no? *El Sueño eterno* amb un Max Steiner com sempre inspiradíssim, no debades era nét del gran Richard Strauss.

— Però Steiner no era americà?

No, va viure i triomfà a Hollywood, però Maximilian Raoul Walter (que aquest era el seu nom complet) va néixer a Viena el 1888, i abans de viatjar a Amèrica (cosa que feu el 1929) treballà per Europa com a director i compositor amb cert renom.

Però aquest podrà ser tema de properes divagacions, Steiner, per sí sol, mereix un comentari a part. ♦

(*) Els noms de les pel·lícules apareixen segons la seva versió en espanyol.



— Pel que sé, una vegada és una excessiva vegada.
Julie Benson (Jane Russell) a Nick Cochran (Robert Mitchum) a *Macao*, 1952